



Los clichés de Ruiz Iriarte en los 60

M^a Teresa Domingo y Benito
Universidad de Sevilla

0." *Comedia de la felicidad, comedia de la ilusión*"; así llama Ruiz Ramón a las que compusieron López Rubio, Ruiz Iriarte y Neville.

Según esta fórmula, en la resolución del conflicto la clave es la armonía “*armonía que parece ser una invitación lanzada a los cuatro vientos de ese sector de la sociedad que en España tiene tiempo y dinero para ir al teatro.*”¹ Como en tiempos de *La Regenta*² y a principios de siglo, la clase burguesa va al teatro porque es de buen tono, para ver y ser vista y para entretenerse.

Las señoras de la burguesía urbana se componen, se ponen sus joyas o bisuterías más vistosas y acuden al teatro: exhiben a sus hijas solteras. Luego, las madres se juntan en California -entre tortitas con nata y chocolate, o cocacola y sandwich- y empiezan comentando lo divertida que es la obra, lo bien hecha que está y a quiénes saludaron -y cómo iba vestida y con quién cada una de estas conocidas-. Daba mucho juego una sesión de teatro, además, de ser una manera de estar a la última³. Tal vez estemos ante uno de los reflejos de la literatura con finalidad ajena a sí misma: el espectáculo transcurre y pervive después del telón caído.

Víctor Ruiz Iriarte estrenó su primera comedia en 1943 y en 1969 ya ha representado una treintena. Puede, incluso, poner en escena dos comedias en un año.

Si examinamos las reseñas de G. Torrente Ballester, respecto a *Juegos de niños* -1952-, comenta la “convencionalidad” y “las concesiones al público”; a propósito de *La soltera rebelde*: “la maestría del género en que *parece haberse especializado*”,⁴ permite a Ruiz Iriarte instalarse cómodamente en una fórmula”. De *Cuando ella es la otra*: “Se trata de situaciones que están en el aire, que pertenecen a la moda”. Y en *El pobrecito embustero*, 1953, señala “el juego de elementos cómicos y sentimentales” y que algunos personajes “más se inclinan a lo típico que a lo individual”. De *La vida privada de mamá*, 1960, “el clima de esta comedia es la intrascendencia.”⁵ En todas ellas, destaca “es divertida”.

Estos juicios, válidos también para los textos que vamos a examinar en este estudio, serán la guía e iremos interpretándolos.

1. Una fórmula teatral

- En estas piezas, calificadas por el autor de **comedias**, divididas en dos actos, es constante mantener la **unidad de lugar**. Por tanto, un decorado único que es un salón cerrado o gabinete de una casa lujosa, de abolengo o de nuevos ricos; con una terraza o mirador; o un cuarto de estar con un armario y una camilla -más clase media-; son elementos del atrezzo que cumplen un mismo papel: que los personajes en escena puedan desaparecer, para saber o ver, sin ser vistos por quien de nuevo entra en escena. *Un paraguas bajo la lluvia* muestra dos espacios uno interior y otro exterior.
- Es general también el respeto de la **unidad de tiempo**. Y, curiosa, la preferencia por situarlas en los equinoccios. También, hay cierta preferencia por las horas: *Historia de un adulterio*, 1969, y *La señora recibe una carta*, 1967, se desarrollan en torno

a la hora de la cena, aquélla en la sobremesa, ésta a las diez de la noche.⁶

La muchacha del sombrero rosa, 1967, un día de los primeros de octubre desde las ocho de la tarde -al lubricán- a una semana después del mediodía a la noche. Pero lo que sucedió en estos días es objeto sólo de lo que se dice en los diálogos. *Primavera en la plaza de París*, 1968, continuación de la anterior “*se inicia unas horas después de concluida aquélla*”, por la noche en el café que remata la cena y, concluye, también en un lapso de quince días -entre ambos actos- a la mañana siguiente. En las dos comedias estos tiempos muertos -explicitados en el diálogo- son el recurso para justificar el desenlace.

Tengo un millón, 1960, se resuelve en una noche. *Un paraguas bajo la lluvia*, 1965, en un día. *El carrusell*, 1964, dura dos días y medio.

El tiempo aquí se aprovecha muchísimo, porque es el relato quién informa de lo sucedido.

Valga un ejemplo. Por la mañana, Leonor habla con Damián de los sucesos de la pasada noche, éste le comenta cómo los periódicos recogen la llegada del señor. Recibe la visita de Lola Beltrán y decide irse a París. A continuación aparece Marita que le relata cómo se conocieron sus padres (en el exilio -queda mono y no compromete-), cómo su madre -muerta hace cuatro años- pensaba en ella, la legítima, y la apreciaba y, ellos, los espúreos han sido muy desgraciados. Conmueve a Leonor. Suben las otras hijas: muestran lo habilidosas que son cantando⁷. Luego llega el padre. Leonor decide llevarse a las chicas a París. Vanse porque el avión sale dentro de hora y media. Al llegar a su destino aún tienen tiempo de ir al Bosque de Bolonia al atardecer⁸, a cenar a un restaurante de la Torre Eiffel y a pasear en barco por el Sena. Y véase cómo se aprovecha la tarde del regreso. El tiempo a medida de la comedia -no puedo dejar de acordarme de “a las ocho en el convento y a las diez en esta calle”, Zorrilla-.

- Se respeta la **unidad de acción**. Muchas de las comedias comienzan con un clima mundano y de cóctel, reunión de amigos que indica el tono y su falsedad. Se trata más de lo visto en las comedias de Hollywood que no de lo que sucede en el Madrid de los 60.

Las mujeres suelen ser el motor de la acción y los hombres el sostén económico de la familia . Más o menos así sucedía entonces.

Los temas son también cotidianos. Sólo en *Primavera en la plaza de París*, se insiste en la necesidad de superar la secuela del odio de la guerra, aunque en todas haya referencia a la división izquierdas/derechas.

- Una fórmula semejante al **teatro dentro del teatro** se aplica en *La señora recibe una carta* e *Historia de un adulterio*. En las que se repiten situaciones, escenas, parlamentos, personajes y, hasta, actores.
- En todas ellas hay algún **pasaje musical**. Bien porque se oiga la radio, se interprete en directo o como música ambiental.. Proporciona un clima amable y distendido -ya lo vio Lope-, y, además, lo centra en su época.
- Es frecuente la **mezcla de elementos** cómicos -muchas veces cercanos al sainete, desde luego del vodevil,- y melodramáticos -coincidentes con las series radiofónicas-. La mayor parte de los disparates están en boca de las mujeres⁹ debido a su falta de instrucción. Son gags para hacer reír -lo curioso es que el público femenino, mayoritario en sesiones de tarde, riera-.

Aparecen con frecuencia elementos narrativos que aportan datos desconocidos por los espectadores o por alguno de los personajes. Una comedia de enredo -para mí la más original- es *Tengo un millón*¹⁰ y así como de intriga es *La señora*¹¹ *recibe una carta*.

- Una fijación de una técnica teatral: una pieza bien hecha¹², como modelo sirva la que fijó la Monarquía de Julio francesa, que recogió y cultivó magistralmente J. Benavente -recién fallecido, 1954-. Concebida como un entretenimiento para consumo de burgueses -más burguesas-, que quieren ser afianzados en su conducta, halagados y entretenidos y, aun, puestos como modelos.

2. Concesiones al público y convencionalidad. Los conflictos en estas comedias se trivializan y, se deja sentado desde el principio, el resultado¹³: un final feliz al que se llega de una manera simple y trivial.

De manera que uno de los elementos que, inmediatamente, determina estas comedias es el público espectador y el local. El público a qué va y qué quiere oír. Hay que halagarle y refrendar sus opiniones, o conductas, en la escena¹⁴. En un local comercial, pero, con el mínimo de gastos¹⁵. Como ya se ve, el teatro es no sólo un espectáculo, sino un escaparate y su función catártica está muy venida a menos. Esta burguesía iletrada y adinerada se siente identificada con lo que pasa en escena: nada. Esos son sus problemas ¿cuáles? problemas que no quiere ver en escena -viene a divertirse- o problemas de faldas que no deben preocuparle -la **señora** lo es y lo será-; el marido es un hombre de su tiempo y parece que tiene que demostrar continuamente que es viril¹⁶; conflictos con los hijos que han salido rebeldes

y, sobre todo, mantener su posición económica y social: el dinero es fundamental¹⁷. Los cambios, si se plantean, son momentáneos. Todo ha de volver al orden establecido.

Si un matrimonio lleva separado más de veinticinco años, de resultados del exilio del 39, basta con que él vuelva viudo con sus hijas, de la otra, éstas digan cómo siempre su padre ha echado de menos a su legítima -en este caso, santa-, a su país y él recuerde a la abandonada su noviazgo para que las piezas -con las cuatro nuevas- vuelvan a encajar, *La muchacha del sombrero rosa*.

Los bandos y odios de la guerra se arreglan casando a hijos de padres pertenecientes a bandos distintos: *Primavera en la plaza de París*.

Si el marido es adúltero a su mujer ya no le importa, ni al marido ni a la amante, ¿por qué? Pues porque no quieren perder su situación privilegiada derivada del lío: *Historia de un adulterio*.

Que todos los amigos sospechan de todos y cada uno ante una acusación que resulta ser falsa, no importa: todos aceptan la falsedad y quien permanece fiel a su verdad es expulsada.¹⁸

Un enamoramiento de quince días entre adolescentes se convertirá en matrimonio - *Primavera e Historia* -, pero el embarazo de una chica de servicio se resuelve despidiéndola.

El papel destinado a la mujer es el matrimonio. Por eso las solteras o son demasiado jóvenes como para que no les haya llegado el momento¹⁹ o son excluidas del grupo. Si, acaso, para esperar hasta el momento de la boda, esto es, encontrar el candidato adecuado: pueden estudiar Filosofía y Letras.²⁰

El marido brillante es cosmopolita, polígrafo -no se sabe de qué-, culto y en consecuencia, intelectual de izquierdas²¹. Se tiene como un valor de la mujer ser snob y, desde luego, es decente, aunque haya alguna casquivana o picante; pero la mujer del César... -véase Rosalía y Lola-.

2.1. Todas las comedias **son coetáneas con la actualidad de su representación**. Para ello se emplean algunos datos que den idea de su tiempo, a partir del periódico o de los telediaris. Y también algunos neologismos servirán para situarlos: los *melenas*²², el *seiscientos*, *ligar*, *protestar*.

Son comedias muy mediatizadas por la moda. Ello explica que hayan envejecido mal y que hoy se sientan rancias.

Los personajes que rondan la cincuentena se consideran viejos, *en el otoño de la vida*. Los hombres alcanzada ya la cumbre profesional trabajan a su ritmo o están pensando en retirarse -impensable en los 60, véase el autor-. Parece que la única preocupación sería sea el figurar socialmente: tener dinero y lucirlo.

El respeto al espectador obliga a que la exclamación que muestra que el personaje está irritado, si es hombre, sea ¡*Porras!*. Pero, curiosamente, una mujer dice de otra es *una golfa* o *una zorra*

A los jóvenes se les llama ñoñamente: *niños, hijitos, nenas, pequeñas*; pero, ello no obsta, para que se les trate como adultos. Claro que también *hijito* puede ser un vocativo aplicado al marido y *nena* a una amiga casada.

Hay asertos que, dado quien los expone, no merecen ningún crédito. Por ejemplo:

“BELÉN.- ¡No! ¡Qué va!. No merece la pena [ir a Rusia]. Después de todo el comunismo como doctrina política, está muy superado. ¿No te parece? ¡Ah! Y además renuncio al ballet clásico. Voy a estudiar baile flamenco. Es más intelectual, ¿no?”. (*La muchacha del sombrero rosa*)

El personaje tiene quince años es una estupidez que va contra el decoro poético, en plena Guerra Fría. Y Perico un “*atolondrado*”, “*de unos veintidós*”, dice de su padre:

“¡Que es un inmovilista! ¡vamos! ¡que todavía es de derechas! ¡Ea!

ESTEBAN.- ¡Demonio! Pero ¿es que a tu padre no le gusta el Concilio?

PERICO.- ¡Qué va! ¡No le gusta! Y claro, se comprende. Como es tan católico, tan católico...” (*Primavera en la plaza de París*).

Perico es polígrafo:

“[...] Hago versos, ¿sabe?. Poesía social. Y artículos de polémica.

ESTEBAN.- ¿También?

PERICO.- ¡Digo! Me tienen un miedo los del Opus Dei...[...] Pero, sobre todo escribo teatro. Mucho teatro. Bueno. Ya sabe usted que en España el teatro está fatal... Y hay que hacer algo.

ESTEBAN.- ¡Caramba! ¿Y qué clase de teatro escribes tú, Perico?

PERICO.- Pues el teatro que está haciendo falta. Un teatro de crítica con contenido social. Un teatro de protesta. (De pronto con un insólito entusiasmo.) ¡Oiga! ¿Le gusta a usted Bertold Brecht? ¿Y Harold Pinter? ¿Y Samuel Beckett? ¿Y Peter Weiss? ¿Y Max Frisch?” (*Primavera en la plaza de París*)²³.

Y otro experto de su edad:

“RAMONCÍN.- Un suceso, ya verás. Me presento con una obra extranjera, como un profesional. Una comedia revolucionaria, de izquierdas ¿sabes? Algo extraordinario. Figúrate tú que se levanta el telón, y los personajes hablan y hablan y siguen hablando, y hasta el final nadie sabe de qué se trata” (*El carrusell*)

No sé si se trata de concesiones al público -el distinguido ha elegido bien al decidir ver esta comedia-, de descalificar otros tipos de teatro o, sencillamente, de una boutade para hacer reír. Como en el caso de los errores de instrucción de las mujeres estamos ante un humor ramplón, fácil; en absoluto enlaza con el de Mihura o Jardiel o el equipo de La Codorniz, que no era, seguro, santo de la devoción de este público; ni con la poesía de Casona, que les venía ancho.

3. La intrascendencia.

Como se deduce de lo anterior, no hay verdaderos conflictos, los individuos son tipos. Se plantea un tema, supuesto conflicto, vacío de contenido La trama es simple y el desenlace feliz y moral. No hay desenlace inesperado.

El público oye lo esperado y deseado.

Se expresan juicios sobre los personajes que no se deducen de su comportamiento en escena. Así, Leonor dice de su marido que es “*presuntuoso y fanfarrón*” -p.21, de *La muchacha*-; claro que si lo dice ella que es su mujer... De las hijas de Esteban: “*Rebeldes como él. Pero, encantadoras...*” -p.52- también aquí el espectador carece de los datos precisos. Las adolescentes han llegado a una casa rica y están encantadas, su rebeldía es de boquilla en juicios, como el de Belén, ya visto.

Con cierta frecuencia las situaciones son inverosímiles, así ocurre en *Tengo un millón*. Pero muchos sucesos de otras comedias también lo son: que Leonor, tan pagada de su estirpe, tenga de confidente al criado -que hace a ratos el papel de personaje cómico aunque muy lejos del clásico-. Creo que vuelve a faltar al decoro poético²⁴. Que Damián salga de Madrid, por la noche, en un seiscientos con destino León y éste regrese a la Plaza de París antes que ellos explicando que se le escaparon en la finca es increíble -¿en qué ha vuelto?-. Que Leonor durante años mandara cartas, en un sobre en blanco, a su desaparecido marido ronda lo patológico.

Las referencias a la situación política son tópicas y más relacionadas con los espectáculos o el mundo cultural; véanse estos ejemplos:

“LAURA.- (Una transición)- Por cierto, he leído en los periódicos que vas a dirigir una nueva película. Una coproducción con Hollywood. Millones de dólares. Algo fantástico, ¿no?

TOMÁS.- ¡Je!²⁵ Pues, sí...

LAURA.- ¡Vaya! ¿Y de qué trata el argumento?

TOMÁS. (un suspiro)- Hija, ¿qué quieres? La cuestión social. Es lo que está de moda"... -pp.17-18, *La señora*-.²⁶

Leonor le dice a Esteban para ponerle al día: “[...] *Ahora hay muchísimos teatros, ya verás. Por cierto, todas las comedias que se estrenan son de izquierdas. Te gustarán. Se dicen unas frescuras, unas desvergüenzas, se falta al respeto a las cosas más serias de una manera... Una pena. Yo no sé qué hace la censura. De veras.*” -p.27, *La muchacha*)²⁷

Otro ejemplo aún:

“ESTEBAN. (Una transición. Sonríe)- En cambio parecía que esta tarde en el Ateneo se habían reunido para escuchar a Esteban Lafuente todos los millonarios de Madrid. Por allí todo eran pieles, y joyas, y perfumes caros, y unos enormes automóviles aparcados en la calle del Prado...

LEONOR.- ¡Ay, hijito! Todo eso de las pieles, las joyas y los coches es cosa del Desarrollo.

ESTEBAN.- ¿Tú crees?

LEONOR.- ¡Naturalmente! Como que, a veces, una no sabe si el desarrollo consiste en que los pobres sean menos pobres o en que los ricos sean más ricos...”²⁸ -p.20, *Ibidem*-.

Sin que decida si es un chiste, una censura o simplemente relleno; lo que sí está claro es que es falso: ni ese era el público del Ateneo, ni había enormes automóviles, ni había en Madrid tal variedad de perfumes caros -téngase en cuenta que aún podía comprarse la colonia a granel-.

La frivolidad es el tono en que se desarrollan y se ven estas piezas porque, como dice Alberto, en *El carrusell*:

“La cobardía siempre es humana. ¡Je! Anoche jugaron ellos con nosotros y ahora nosotros les hemos devuelto el juego. Lo curioso es que anoche nuestros hijos se inventaron unas mentiras que de pronto estallaron, porque estaban llenas de verdad. Y ahora nosotros hemos convertido esas verdades otra vez en mentiras. ¡Buen juego de manos! ¡Buena solución para seguir viviendo! Porque, en realidad, ¿qué hubiera ocurrido si nosotros hubiéramos reaccionado de otro modo? ¡Bah! Gritos, lágrimas, re/proches. El escándalo. Y después esta terrible pregunta que nunca encuentra respuesta: ¿Quién tiene la culpa? No, no. A veces la verdad es como la barbarie: destroza, pero no sirve para nada... -pp.84-85-.

Esta réplica explica todo este teatro y resume el meollo:

- “La cobardía siempre es humana”, tanto como la valentía de la que decía don Pío Baroja, no recuerdo dónde, que estaba en las decisiones del ejercicio cotidiano por doquier.
- “¡Je!” Quita importancia al aserto anterior.
- “Anoche jugaron [...] les hemos devuelto el juego” Todo se reduce a jugar, no estamos dispuestos a profundizar porque no entra en el dilema. Banalización.
- “Lo curioso es que anoche nuestros hijos se inventaron [...] verdad” Con un juego retórico de antónimos se trata de evitar, de situarse fuera del conflicto: “qué es verdad y qué es mentira”, sin ese discernimiento mal puede uno andar por la vida si no es dando bandazos o como concluye la intervención en la **nada**.
- “¡Buen juego de manos! ¡Buena resolución para seguir viviendo!” La voz popular dice: juegos de manos, juegos de villanos. Lo importante es no plantearse la clave.
- “Porque, en realidad, [...] modo” Planteárselo exigiría enfrentarse a la vida y perder la seguridad en la que se vive.
- “¡Bah!” Lo mismo que el anterior ¡Je! No vamos a perder lo que tenemos. No hay que enfrentarse a la realidad. Olvidemos o como si no viéramos o no fuéramos capaces de ser racionales.
- “Gritos, lágrimas, reproches” Reacciones físicas incontrolables, ¿cuándo se le ha dado entrada en estos textos a la razón? Todo es irracional.
- Con un resultado social desagradable “El escándalo” lo que, por encima de todo hay que evitar. El descrédito.
- “¿Quién tiene la culpa?” Falacia para no plantearse las responsabilidades. Lo más terrible, como se acaba de decir, es el escándalo, ello implicaría la expulsión del grupo y, también, el asumir la culpa; lo suyo es que se diluya. Habrá que encontrar un culpable ex illis., un chivo expiatorio ajeno al grupo. Lo tradicional, ya hay ejemplos bíblicos.
- “No, no”: negación total a asumir la culpa, incluso la responsabilidad, porque ello supondría la expulsión del grupo, como se acaba de decir.
- “A veces la verdad es como la barbarie. [...] nada”. Para negar el valor absoluto de la verdad se recurre al nihilismo. Porque no vamos a asumir responsabilidades, ni a razonar, ni a perder las ventajas adquiridas -“destroza”-, por eso continuemos así. Sólo que la búsqueda de la verdad nos hace libres, es decir, personas.

En resumen: comedias de escarapate a las que los espectadores asisten para verse retratados, confortados y propuestos como modelo -muy distinto de las novelas de “clase media” de Galdós-: aquí no hay censura ni nada que aprender -del teatro moratiniano sólo queda el deleite-; aquí no hay función catártica sino que se acude al teatro para reafirmarse en su propia ideología. No hay cosmovisión, el punto de vista es único. La realidad se ve sesgada.²⁹

Comedia bien hecha, para la evasión y el entretenimiento³⁰. Puro pasatiempo. Si la literatura es lo que describió Kafka, entonces la pregunta es ¿esto qué es?

La acción es pseudodramática.

No difieren mucho de muchas obras cinematográficas de por entonces, pero ese es otro tema.

Sí, quizás, veamos una novedad: el carácter de industria comercial de la literatura y, ahí volvería a coincidir con el cine, que llegados a nuestros días podríamos resumir en lo que va de Gala de ayer a hoy.

BIBLIOGRAFÍA de Víctor RUIZ IRIARTE:

Historia de un adulterio. Madrid, Escélicer, 1969

Esta comedia se estrenó en el Teatro Valle-Inclán, de Madrid, la noche del 27 de febrero de 1969.

La muchacha del sombrero rosa. Madrid, Escélicer, 1967.

Esta comedia se estrenó en el Teatro Arlequín, de Madrid, la noche del 18 de abril de 1967.

La señora recibe una carta. Madrid, Escélicer 1967.

Esta obra se estrenó en el Teatro de la Comedia, de Madrid, la noche del 15 de septiembre de 1967.

Primavera en la plaza de París. Madrid, Escélicer, 1968.

Esta comedia se estrenó en el teatro Arlequín, de Madrid, la noche del 1 de febrero de 1968.

Tengo un millón. Madrid, Escélicer, 1961.

Esta comedia se estrenó en el Teatro Lara, de Madrid, la noche del 10 de febrero de 1960.

Un paraguas bajo la lluvia. Madrid, Escélicer, 1966.

Esta comedia se estrenó en el Teatro de La Comedia, de Madrid, la noche del 14 de septiembre de 1965.

Notas:

[1] *Historia del teatro español.* Madrid, Cátedra, 1979; p.314.

[2] Confróntese Capítulo XVI.

[3] De ello deja constancia, en repetidas ocasiones, Ruiz Iriarte en las comedias estudiadas.

[4] El subrayado es mío.

- [5] Todos estos juicios expresados en *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1957; pp.579-588.
- [6] La hora fijada para cenar las familias y para que las niñas esuvieran ya recogidas. Recordemos la canción de J. M. Serrat.
- [7] Tópico de la educación de una señorita, ya no vigente.
- [8] Recuérdese que estamos en octubre.
- [9] A propósito de que su coche se ha parado,
- ADELAIDA (Indignada).- Pues ¿qué quieres que le pase? ¡Lo de siempre! ¡Que de pronto, no sé por qué, cada cuatro o cinco días se le acaba la gasolina! Es rarísimo, ¿verdad?
- En *Historia de un adulterio*, p.23; y en *La señora recibe una carta*, p.21:
- ALICIA.- ¿Por qué no vamos a ir a Sevilla? Pero si Sevilla es monísima, monísima... [...] ¡Digo! Con la Giralda y el barrio de Santa Cruz y el Acueducto...
- En *El carrusell*, p.43:
- RITA.- [...] Pues ya está. Le diré que venga a buscarme mañana con su coche. Saldremos por la carretera de La coruña adelante, siempre adelante. Y cuando lleguemos a Sevilla ¡que sea lo que Dios quiera!
- [10] La única que tiene como protagonistas a una clase media baja y trabajadora.
- [11] Nótese el título.
- [12] Como ya vio Federico Carlos Sáinz de Robles.
- [13] **La señora, Primavera, La muchacha** -candidez añorada-, **Historia de un adulterio** -lo pasado-...
- [14] LEONOR.- [...] Por el tú se llega antes a la amistad y al amor. Es como una petición urgente de cariño. Por cierto: ¿Estáis contentas de haber venido a España? ¿Sí? Naturalmente, vosotras, aunque hayáis nacido muy lejos, al otro lado del mar [océano, precisaríamos], también sois españolas. Como mamá [¡cuál?], como papá, como yo. Todos, todos nosotros somos españoles. ¡Ay, hijitas! Este país nuestro es terrible y tan hermoso a la vez...
- PALOMA. (muy segura)- Porque España es diferente.... . p.48; *La señora*-.

Que coincide con un eslogan de la época. Así como este otro juicio sobre las actrices extranjeras:

LAURA.- ¡Qué golfas! ¿Verdad? ¡Pobrecitas! Y mientras nosotras las españolas, infelices, con nuestra honestidad a cuestas...- p.18., *La señora-*

Sí, pero el mito era Marilyn entre otras, por ejemplo, y *La señora* se comía las uñas. Otra falsedad.

[15] Un público muy distinto acudía al estreno de *La camisa* -el 8 de marzo de 1962, en el Teatro Goya-, o *Las salvajes de Puente San Gil* -1961, luego en versión cinematográfica-, o *Los inocentes de la Moncloa* -1960- o *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* -1966-.

[16] “Porque los hombres, ya se sabe, cuando son muy hombres...”; p.7. *Tengo un millón*

[17] Es curioso, no hay valores en estas comedias y sí los había entonces, en la sociedad. Símbolo de distinción y poder es el cambiar de coche cada seis meses, de mueble cada año, tener un apartamento en Mallorca, la Costa Brava o Marbella. Ser alguien para poder dar y asistir a los cócteles. Y en Los hombres haber viajado al extranjero. Para las mujeres, París es el no va más. Pero todo es falso. La oferta de coches no era tal -eso era cosa de las películas-, y lo de los apartamentos tampoco era tan accesible.

[18] “ALBERTO.- Bien, reconozcamos, amigos míos, que la situación es un poquito sorprendente. Para mí, que soy un hombre de teatro, porque tengo una mentalidad deformada por el oficio, este momento o puede resultar más sugestivo. ¡Figuraos! He aquí cuatro mujeres, cuatro encantadoras y adorables mujeres, sobre las cuales cae, irremediablemente la misma sospecha. Pero eso sí las cuatro niegan con todas sus fuerzas. Y lo que es más grave: cada una de ellas desconfía, con toda su alma, de las otras tres...” -p.54, *La señora recibe una carta-*.

¡Cuántos comentarios no merecería este párrafo!

[19] Véase este comentario y repárese en el juicio de Esteban:

LEONOR.- Piluca Mendizábal se quedó soltera...

ESTEBAN.- ¡Pobre Piluca!

LEONOR.- La infeliz no lo pudo evitar... *Primavera*, p.21-

Ya en esta época no eran tan estrictos *Los usos amorosos de la postguerra* que estudió C. MARTÍN GAITE.

- [20] Mejor sin palabras.
- [21] Aseveración que sirve para arremeter contra los políticos de la República -¡hace ya treinta años!-. Así Pedro Barrera., el personaje más de derechas de la serie, dice: "*Por eso cuando los intelectuales entran en política todo se convierte en desastre. ¡Ah! Los famosos intelectuales de izquierdas! ¡Cuánto daño han hecho a este pobre país!*" -p.60, Primavera-.
Y lo mismo Rita en *El carrusel*: "¡Ah, los intelectuales! Éstos, éstos son los intelectuales. ¡Estos son los que trajeron la República!" -p.52-
- [22] Denominación general para los chicos que llevaban el pelo al modo de los Beatles, su concierto en España fue en 1965.
- [23] Para que luego digan los libros de texto de Secundaria actuales que en la época franquista no se conocía ni a Proust. Tanto en salas alternativas, como en teatros comerciales en los 70 se representó varias veces a Brecht, a Weiss y a Beckett; no recuerdo haber visto nada de Frisch.
- [24] Impertinente es la pregunta de Damián, el criado, a la señora sobre si el marido reaparecido y ella van a dormir separados siempre. Pedro Barrera - un señor de cincuenta y tantos- es presentado a Belén y ella le saluda así "*Hola, chico. ¿Cómo estás?*" -p.35-, y no le dio una lipotimia.
- [25] Interjección que sólo dicen los hombres, bastante frecuente -casi un tic- y con diversos valores.
- [26] En los años 60 las superproducciones con Hollywood son *55 días en Pekín*, *La caída del Imperio Romano* y, precisamente, en 1965 *El Doctor Zhivago* con Samuel Broston. ¿Conviene a cualquiera de ellas la etiqueta propuesta?.
- [27] La Ley de Prensa e Imprenta, donde se suprime la censura previa, se aprobó el 15 de marzo de 1966.. Esta comedia se estrenó el 17 de abril de 1967. Lo que no se entiende es que ella asista a esas representaciones.
- [28] El desarrollo consiste en que los ricos, quizá, sean más ricos, pero haya menos pobres. Como ha demostrado la historia.
- [29] Confróntese, para cualquier dato, la hemeroteca de esta década: coches -v.gr. los seiscientos, los nuevos Seats con licencia Fiat, algún Dauphine y, para los Ministros, los Dodge-. El televisor llega a algunas casas para la boda de Balduino y Fabiola (15 de diciembre de 1960). El salario mínimo está en 84 pesetas en 1966. El tunel de Guadarrama se inicia en 1962 y se inaugura en el 63, poco se podía correr por esas carreteras.; hasta 1965 no se aprueba la construcción de la autopista del Mediterráneo. En 1968 se inaugura la línea férrea del Talgo París-

Madrid. Ni hay referencia a la canción protesta que sí que tuvo buen éxito.

[30] *Teatro español (1949-1950)* prólogo notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1951.

© M^a Teresa Domingo y Benito 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

